



# Ville et volcan dans le roman de Bulwer Lytton Les derniers jours de Pompéi et ses adaptations pour la jeunesse

Nicole Biagioli

## ► To cite this version:

Nicole Biagioli. Ville et volcan dans le roman de Bulwer Lytton Les derniers jours de Pompéi et ses adaptations pour la jeunesse. 2007. hal-00153364

**HAL Id: hal-00153364**

**<https://hal.science/hal-00153364>**

Preprint submitted on 10 Jun 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature,  
U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines, 98 Bd. Édouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France  
[biagioli@unice.fr](mailto:biagioli@unice.fr)

et

Directeur de l'Équipe de Recherche en Technologie Educative n°61, I3D (Interdidactique et discours des disciplines), Institut Universitaire de Formation des Maîtres Célestin Freinet-académie de Nice, 89 avenue George V, 06046, Nice, CEDEX 1, France

### **Ville et volcan dans le roman de Bulwer Lytton *Les derniers jours de Pompéi* et ses adaptations pour la jeunesse**

#### Résumé

Retracer le processus de la réécriture adaptative du roman de Bulwer Lytton, c'est à la fois préparer l'exploitation didactique du roman et remonter à la source du mythe culturel formé par le couple Vésuve/Pompéi.

Bulwer-Lytton s'est déjà posé les problèmes concrets de la vulgarisation des données archéologiques par la fiction selon les critères esthétiques de résurrection du passé qui furent ceux de l'école romantique. En comparant deux versions pour la jeunesse (Livre de poche «nouvelle approche» 1989 et Livre de poche Hachette jeunesse 1996) de son roman, on peut dégager deux tendances adaptatives: le didactisme qui sacrifie la lecture cursive pour dégager les apports scientifiques, et le fictionnalisme qui ne garde des savoirs que ce qui est nécessaire à l'immersion fictionnelle. Ainsi l'adaptation comme la vulgarisation rejoignent-elles la problématique générale de la traduction, qui est de combiner sourcisme et ciblisme.

Mots-clefs : Bulwer-Lytton ; Pompéi ; volcan ; adaptation ; traduction ; vulgarisation.

### **Town and volcano in Bulwer-Lytton's novel *The last days of Pompei* and its adaptations for youth**

#### Abstract

Describing the way Bulwer-Lytton's novel has been adapted for youth, one can both make the novel ready to be used at school for learning devices, and get to the root of the cultural myth issued of the team Vesuve/Pompéi. Bulwer-Lytton had already asked himself how to publicize archaeological discoveries by telling a story, according to the aesthetic views of the romantic school. Comparing two adaptations for youth of his novel (Livre de poche «nouvelle approche» 1989 and Livre de poche Hachette jeunesse 1996), one can specify two main tendencies. Didactical adaptation is used to sacrifice current read pleasures by selecting only instructive passages, while fictional adaptation keeps up only the knowledge required to immerse oneself into the story. Thus both adaptation and vulgarization rejoin translation as the three are divided between the contradictory aims of being loyal to the original and of taking care of the reader.

Keywords : Bulwer-Lytton ; Pompéi ; vulcano ; adaptation ; vulgarisation ; translation.

Les référents culturels partagés jouent un rôle central dans les apprentissages, et singulièrement les apprentissages linguistiques, ceux des langues étrangères comme des langues techniques. Ils s'y révèlent aussi bien adjuvants qu'obstacles. A. Berman, théoricien de la traduction littéraire, rapproche la traduction linguistique et la vulgarisation scientifique sur leur propension à privilégier leur cible plutôt que leur source (Berman, 1999, 71). Or ces deux pratiques ne sont pas seulement parallèles, elles sont homologues, à cause précisément de leur dépendance envers les référents culturels partagés. Langues naturelles et jargons ont chacun leurs stéréotypes culturels et langagiers, qui sont autant de marques identitaires, facilitant la communication et l'intégration sociale mais appauvrissant en retour les contenus véhiculés.

Conçue en extension, l'interculturalité apparaît tiraillée entre la ghettoïsation culturelle et le babélisme généralisé. Mais en compréhension, elle peut se définir comme un macro - système équilibrant les pôles d'influence des différents groupes culturels qui cohabitent dans une société. Les arts et tout particulièrement la littérature en sont les acteurs majeurs. Ils ont en effet pour caractéristique de transposer non pas des contenus mais des situations que les sujets peuvent habiller de leur propre expérience, ce qui facilite grandement l'appropriation des contenus que - par ailleurs et secondairement - ils transmettent.

C'est pourquoi lorsque nous avons créé une équipe de recherche en technologie éducative pour étudier les difficultés éprouvées par les élèves à identifier et à différencier les contenus et les discours des disciplines enseignées, nous avons décidé de proposer comme support de réflexion aux enseignants et aux classes qui acceptaient de travailler avec nous des fictions à intertexte ou à visée didactique (Biagioli, 2004, 201-202).

Le roman de Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi* fait partie de cette bibliothèque de travail. Son genre didactique est avéré, d'abord par l'auteur qui dresse de lui dans l'explicit à coloration autobiographique et dans la préface un portrait de passionné de l'antiquité désireux de faire partager sa passion; puis par l'usage qu'en ont fait des générations d'enseignants de langues anciennes, histoire - géographie et sciences, suscitant la parution régulière d'adaptations sur le marché très lucratif de l'édition parascolaire.

Son ancienneté et son prestige - pour l'un de ses adaptateurs, c'est un «roman qui a tué son auteur» (Aziza, 1989, 6) - prédisposaient l'ouvrage à servir de support à l'étude des interférences entre concepts spontanés et concepts scientifiques au cours des apprentissages. Et ce, dans une perspective diachronique aussi bien que synchronique, car entre le début du 19<sup>ème</sup> et celui du 21<sup>ème</sup>, il n'y a pas que les mentalités qui aient changé. La géographie, la géologie, l'histoire et l'archéologie ont aussi connu leur lot de bouleversements.

Nous aborderons les relations de la ville et du volcan successivement à travers l'original de Bulwer-Lytton (dans sa traduction française), puis à travers deux adaptations pour les collégiens. Celles-ci ont été choisies à dessein assez contrastées pour pouvoir fournir, par comparaison, un condensé de la problématique adaptative prise entre le souci de préserver la qualité littéraire et celui de servir la clarté scientifique.

## **1. Ville et volcan dans le roman de Bulwer-Lytton *Les derniers jours de Pompéi***

Le phénomène du volcanisme intervenant en contexte urbain est l'argument du roman, le plus célèbre de Bulwer-Lytton, consacré à l'éruption du Vésuve qui sous le règne de Titus détruisit Pompéi. Alors que le *Larousse du 20<sup>ème</sup> siècle* met en doute la valeur documentaire de l'ouvrage: «Le roman eut un grand succès, justifié non par la profondeur psychologique des caractères ni par l'exactitude de la reconstitution historique, mais par l'imagination romanesque», nous montrerons que, loin de desservir la reconstitution historique, la

dynamique narrative permet d'en asseoir la vraisemblance en reproduisant les comportements des acteurs.

La lecture symbolique des événements fait partie intégrante de ce processus dans lequel la personnalité du romancier n'entre que pour une part très relative. D'une part le volcanisme, comme toute grande force naturelle est pourvoyeur de mythes, et chaque volcan impose les siens. D'autre part, le contexte socio culturel du roman historique montre que celui-ci répond en général à une demande sociale forte, dont l'auteur est l'interprète plus que l'instigateur. Dans sa présentation, Cl. Aziza explique la parution des *Derniers jours de Pompéi* en 1829 par :

- la poétique des ruines, topos littéraire du 18<sup>ème</sup> siècle finissant,
- les spéculations de la philosophie politique (Gibbon et Montesquieu) sur la décadence de l'empire romain,
- et l'historique des fouilles, qui fut le véritable événement déclencheur de l'engouement pour Pompéi.

Entreprises depuis 1738 pour Herculaneum, 1748 pour Pompéi, celles-ci révélèrent toute une vie quotidienne enfouie et préservée sous des couches de dépôts. C'est comme si, après des millénaires de connaissance abstraite de l'Antiquité, l'Occident avait enfin pu accéder au décor antique tel que les Romains eux-mêmes l'avaient contemplé. En 1825, notamment, de nouvelles techniques de fouilles à ciel ouvert permirent de découvrir les maisons intactes d'Herculaneum avec leurs étages et leurs toits. Au moment où Bulwer-Lytton compose son ouvrage, Pompéi est un mythe culturel en émergence. Aziza signale d'ailleurs la création d'un opéra au titre similaire *Ultimi giorni di Pompéi*, de Pacini à Naples en 1825, soit quatre ans avant la parution du roman.

### 1.1 Mythe et littérature

Le volcan est le personnage principal du roman même si sa présence n'est dévoilée que progressivement. Cette donnée dont les résumés standard<sup>1</sup> rendent imparfaitement compte explique la simplicité des caractères. Un roman qui parle de volcan sollicite l'imaginaire à un autre niveau que le roman réaliste et les archétypes inconscients y trouvent plus naturellement leur place que l'analyse psychologique. Le Vésuve n'a produit aucune formation mythologique de référence. Mais l'Etna voisin est la demeure du cyclope *Polyphème*, mot à mot «le très connu». Personnage agreste, violent et surdimensionné, celui-ci prend tout son sens dans la confrontation avec Ulysse, le héros qui représente la ruse, le savoir rationnel et la maîtrise linguistique. Le calembour grâce auquel *Odyseus* (Ulysse) se soustrait à la vengeance de son volcanique adversaire, en empruntant pour se présenter le pronom indéfini *oudeis* («personne»), homophone de son prénom, qualifie très exactement le statut que le volcan assigne à l'homme. Il abolit les différences et supprime les vies, mais exacerbe la spécificité de l'humain. Tout récit où un volcan est impliqué tend à convertir ses personnages en symboles indexés sur deux pôles: la nature, force semi- aveugle et imprévisible (comme le Cyclope), et l'homme tour à tour victime et héros de cette cohabitation forcée.

Le mythe fait donc partie intégrante du phénomène volcanique, il en est la face culturelle, ce qui ne signifie pas que les mythes volcaniques soient uniquement étiologiques. Ils sont porteurs d'explications mais aussi de leçons. Ils s'efforcent de résoudre non seulement

---

<sup>1</sup> Comme celui du *Larousse du 20<sup>ème</sup> siècle* : «Un jeune et riche Athénien Glaucus aime Ione, la pupille d'Arbacès, prêtre égyptien, perfide et corrompu. Arbacès s'oppose à leur mariage car lui aussi, secrètement, il aime Ione. Il tue d'abord le frère d'Ione, Apoecidès, qui a pénétré ses impostures. Glaucus arrive sur ces entrefaites. Arbacès l'accuse du meurtre d'Apoecidès. Glaucus est condamné aux bêtes mais grâce à l'aide d'une jeune aveugle, Nydia, qui lui doit la vie et la liberté, son innocence est reconnue et Arbacès est démasqué. C'est lui qui va périr quand l'éruption commence. La ville est ensevelie sous les cendres. La population fuit épouvantée. Arbacès est tué mais Ione et Glaucus s'échappent».

l'énigme de l'origine de la montagne et de la terre qui nous porte mais aussi le paradoxe d'un environnement quotidien à la fois tutélaire et dangereux. La communication littéraire se branche sur ces référents culturels partagés, tout en leur imprimant sa marque. Entre les victimes de l'éruption de 79 représentées par les personnages du roman, l'écrivain romantique anglais, et ses lectorats successifs, une communauté de points de vue renouvelée périodiquement par les campagnes de fouilles et les éruptions<sup>2</sup> a persisté jusqu'à nos jours, confortant le succès de l'ouvrage.

Avant même d'aborder le détail des caractères, nous savons donc qu'ils seront influencés par :

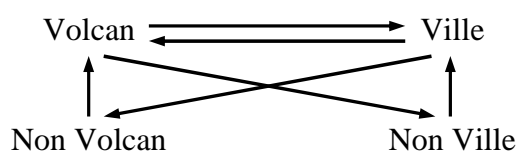
- la structure sémiotique générale qui assigne les valeurs vie/mort au couple ville/volcan, dans tous les récits «volcaniques» populaires et les formes littéraires qui les relaient dans la culture savante;

- l'intertexte qui s'est développé autour du couple particulier Vésuve/Pompéi, depuis les témoignages antiques, notamment celui de Pline le Jeune, témoin oculaire de l'éruption du 24 août 79 jusqu'aux productions des archéologues, des philosophes et des artistes de la fin du 18<sup>ème</sup>-début du 19<sup>ème</sup> siècle.

## 1.2 Les oppositions sémiotiques

Au moment de la catastrophe, Pompéi était une ville provinciale de 12 à 15000 habitants, alors que Rome en comptait un million. Aussi est-il difficile de l'opposer au Vésuve. Bulwer-Lytton y parvient pourtant en dévaluant Rome, reprenant ou faisant reprendre par ses personnages le thème de la satire 3 des *Embaras de Rome* de Juvénal et faisant de Pompéi un condensé de Rome : «la miniature de la civilisation de cette époque», un microcosme où se retrouvent tous les cultes (même le christianisme dont la pratique à Pompéi n'est pas attestée), toutes les civilisations (surtout l'Égypte et la Grèce), toutes les classes sociales (patriciens, marchands, esclaves, affranchis). Le Vésuve est beaucoup moins décrit, mais profite implicitement de la masse des informations accumulées sur les faits et rappelées parcimonieusement à la fois pour entretenir le suspense et pour reproduire un trait récurrent des catastrophes volcaniques urbaines : l'accoutumance qui empêche les habitants de prendre conscience du danger. Il y avait déjà eu une éruption en 62. Les odeurs de soufre et les secousses fréquentes depuis le début du mois d'août n'ont pas alerté les habitants.

Les relations entre contraires, opposés, et subcontraires :



produisent trois schémas narratifs emboîtés :

- celui de l'éruption qui a aboli la ville tout en la conservant;
- celui de l'exhumation archéologique qui en arrachant aux cendres les vestiges qu'elles protégeaient a permis de reconstituer les événements;
- celui de l'écriture du roman, qui restitue leur enchaînement.

Cette dernière est la seule- la préface est très explicite sur ce point<sup>3</sup> - à pouvoir annuler l'action du volcan, c'est-à-dire ressusciter les morts.

<sup>2</sup> Le Vésuve est toujours considéré comme un volcan actif, même si sa dernière phase éruptive (1631-1944) date d'un peu plus de deux générations. Deux éruptions, en 1822 et en 1831 ont encadré la parution du roman (cf. site internet de l'Osservatorio Vesuviano, <http://www.ov.ingv.it/>).

<sup>3</sup> «Comme la plus grande difficulté dans le rendu d'une époque étrangère et lointaine est que les personnages soient mouvants et vivants sous les yeux du lecteur, c'est là, sans équivoque, le premier objectif d'une œuvre de

Le genre du roman historique oppose un cadre englobant tragique - auteur et lecteurs connaissent à l'avance le destin des personnages - et un cadre englobé dramatique - les personnages ne se doutent de rien et même avertis sont trop aveuglés par leurs passions ou leurs habitudes pour se sauver.

Les oppositions sémiotiques assurent la dynamique narrative, mais n'évitent pas toujours les stéréotypes. Pourtant nous allons voir que Bulwer-Lytton n'a pas complètement mérité les reproches de ses censeurs et que la forte charpente de son récit ne lui ôte pas toute subtilité.

D'une part la vérité historique et archéologique fait contrepoids à la symbolique. L'auteur se fonde sur les planches publiées d'après les fouilles et sur ses propres repères, car c'est un familier de Pompéi. Ses personnages lui ont été directement inspirés par les victimes : dans la maison de Diomède, le squelette trouvé dans le jardin, tenant encore une clef à sa main sera celui du propriétaire, le gracieux contour resté moulé près de la porte, celui de Julia, sa fille. Dans le temple d'Isis, le squelette coupé en deux par une colonne devient Arbacès, l'Égyptien, à cause de la conformation de son crâne où l'«on reconnaissait tous les signes de l'intelligence et toutes les protubérances qui indiquent des instincts voluptueux et pervers». Quant à Glaucus, le héros, l'auteur lui a attribué la maison du poète tragique, en toute fidélité historique, puisqu'on venait d'établir qu'aucun poète n'y avait habité nonobstant les scènes de tragédie qui en décoraient les murs. Elle pouvait donc convenir à un riche affranchi grec nostalgique de sa culture d'origine.

D'autre part, les relations entre les quatre termes de la matrice initiale ne sont pas univoques, et les couples ville/volcan, vie/mort ne sont pas superposables. Ainsi en détruisant la ville, le volcan sauve les amoureux, et préserve les traces de la civilisation romaine. Les mêmes renversements s'observent dans les oppositions secondaires:

- haut/bas, avec l'arène où la mort se donne en plein soleil tandis qu'au sous-sol de l'amphithéâtre les futurs martyrs chantent et prient en attendant le salut éternel;
- jour/nuit, quand les nuées cachent le soleil
- culture/nature, quand, au milieu de la panique générale, le lion et le gladiateur africain partagent le même abri.

Enfin les quatre termes ne sont pas toujours opposés, ils sont aussi reliés par des intermédiaires.

### 1. 3. Les médiations

Des quatre médiateurs qui assurent l'homogénéité du récit, deux sont des personnages secondaires : Nydia et la sorcière du Vésuve, le troisième une réalité historique : la religion chrétienne dont on vient voir qu'elle était une «invention» de Bulwer-Lytton, le quatrième l'auteur lui-même qui intervient à deux titres: celui de témoin et celui de romancier.

Nydia et la *saga* du Vésuve sont les deux faces d'une même entité: deux femmes en relation avec les puissances chtoniennes, même si cela peut paraître surprenant pour la frêle et jeune vendeuse de fleurs. Mais elle est originaire de Thessalie, pays des magiciennes, ce qui nous vaut la séquence de travestissement burlesque au cours de laquelle elle mystifie avec des tours de magie l'esclave chargé de la surveiller pour lui subtiliser ses clefs. Le ch. IV, 11: *Nydia joue le personnage de la magicienne* est le contrepoint comique du ch. III, 9 dans lequel Ione et Glaucus pénètrent dans l'antre de la véritable magicienne, pourvue, elle, de toutes les traits de l'emploi (Bulwer Lytton, 1984, 231) : «regard d'un cadavre, peau livide, verte, inanimée, [...] voix lugubre et sépulcrale».

---

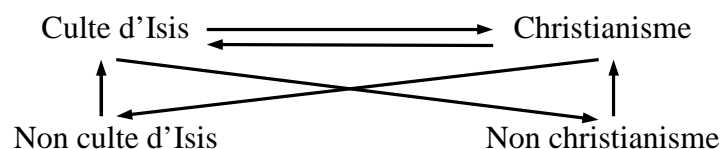
ce genre; et toute tentation d'exposer son érudition devrait être subordonnée à cette majeure nécessité de la fiction. Insuffler à ses créatures le souffle de vie est l'art premier du créateur, du Poète ; le second, qui est de les dter de mots et de gestes propres à l'époque de leurs paroles et de leurs actes, est peut-être mieux accompli à se faire oublier, ne lardant ni le texte de citations ni ses marges de notes» (Bulwer-Lytton, 1984, 4).



Nydia est aussi rattachée au monde de l'ombre par son infirmité. L'auteur précise d'ailleurs que le personnage lui a été suggéré par un résident anglais qui avait fait la supposition que lors de l'éruption, les aveugles habitués à se diriger dans la ville sans y voir avaient été favorisés. C'est elle qui guide Ione et Glaucus jusqu'au rivage. Enfin elle appartient à la mort par son destin. Une fois à bord du bateau qui les amène, elle fausse compagnie aux deux amants durant leur sommeil et se jette à l'eau, ne supportant pas leur bonheur, puisqu'elle est depuis le début amoureuse de Glaucus.

Toute hideuse qu'elle soit, la magicienne est aussi femme. Avant de faire commerce des philtres d'amour - *saga* en latin désigne d'ailleurs aussi bien la sorcière que l'entremetteuse - elle les a utilisés pour son propre compte. Mais sa fonction médiatrice est beaucoup plus officielle, l'antiquité ayant disposé des sibylles à peu près sur tous les sites d'activité volcanique. Installée sur son trépied, au dessus des fumerolles censées l'inspirer, la sibylle communique avec le monde des morts, les Enfers, que l'antiquité situait sous terre.

La religion institutionnalise les grandes questions métaphysiques. Toute l'intrigue secondaire du roman repose sur un schéma affrontant la religion isiaque et le christianisme:



L'auteur fait même intervenir un des personnages des évangiles, le fils de la veuve de Naïm, bénéficiaire de la première résurrection opérée par Jésus (Luc 7-11).

Le pivot de ce schéma est le jeune Apoecidès, frère d'Ione, instruit par Arbacès des mystères d'Isis et converti au christianisme par le Nazaréen Olynthus. Arbacès le tue lorsqu'il s'apprête à dénoncer les orgies du culte égyptien. Le roman se clôt sur la mort d'Arbacès, la destruction du temple d'Isis, et la victoire du christianisme, auquel Glaucus et Ione se convertissent. L'entorse faite à la vérité archéologique se justifie par la vérité historique (le christianisme sous Titus était en voie d'expansion), mais surtout par la médiation culturelle avec le premier lectorat. Au début du 19<sup>ème</sup> siècle, les épisodes évangéliques étaient connus de tous et plus familiers pour le grand public que l'histoire et la civilisation romaines. Tel n'est pas le cas des lecteurs du début du 21<sup>ème</sup> siècle, du moins en France.

Reste enfin le régime narratif. Comme dans tout roman historique, le narrateur a souvent une position omnisciente, due tout simplement aux données archéologiques et historiques répercutées. Mais Bulwer-Lytton est le premier à dénoncer avec fougue les risques du pédantisme:

Nul homme, conscient de ce qu'est maintenant devenue la Fiction en prose, n'oubliera[...]les liens qu'elle entretient avec l'Histoire, la Philosophie et les Politiques, son total accord avec la Poésie et sa soumission à la Vérité, aussi élèvera-t-il l'érudition vers la créativité, plutôt que d'incliner la créativité vers la scolastique.

Si l'on applique à la fiction historique les deux grandes catégories qui divisent les traducteurs, les sourciers «s'attachant au *signifiant* de la langue, et privilégiant la langue- source[..]; les «ciblistes» mettant l'accent sur le *sens* non pas de la langue mais de la parole et du discours qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue- cible» (Ladmiral, 1994, XV), Bulwer-Lytton est à l'évidence plus cibliste que sourcier. Le roman historique est par nature plus proche de la version que du thème, il ne cherche pas à faire des lecteurs des acteurs potentiels et des locuteurs mais juste des observateurs de l'univers décrit. Se joint à cela la situation patrimoniale qui est celle de l'Antiquité gréco-latine dans la culture européenne. Le 19<sup>ème</sup> siècle représente un tournant. La pratique linguistique du grec et du latin tend à baisser, non parce que les humanités déclinent mais parce que l'instruction en langue

nationale se démocratise. Buwer-Lytton s'adresse à deux publics distincts, l'élite, qui entretient avec l'Antiquité une vraie fausse proximité culturelle<sup>4</sup>, et le grand public, qui suit l'actualité des fouilles dans les gazettes. Il est donc obligé de multiplier les références à l'Angleterre (paris sur les boxeurs, châtiments corporels des écoliers), et lorsqu'il passe aux références antiques, c'est en adoptant un régime autobiographique volontairement banal, celui d'un touriste qui compare la Campanie moderne à la Pompéi antique.

Si ce roman a eu autant de succès dès sa parution, c'est donc, comme l'auteur a raison de le supposer dans sa deuxième préface<sup>5</sup>, parce qu'il a été conçu dans un esprit d'adaptation, trait qu'il nous fallait souligner avant d'aborder les adaptations pour la jeunesse.

## **2. Les adaptations pour la jeunesse des *Derniers jours de Pompéi***

L'émergence du lectorat jeune a compliqué le processus adaptatif, en même temps qu'il a augmenté les possibilités de diffusion. Le Brun et Noël-Gaudreault (2001, 5) font remonter pour le domaine français la distinction du public jeune et du public adulte à la préface de Perrault pour les *Contes de ma mère l'Oye* (1697). Perrault y oppose le conte français fruste mais moral qu'il s'est efforcé de policer, aux fables antiques dont l'élégance rend l'immoralité d'autant plus pernicieuse. La description de Buwer-Lytton est suffisamment édulcorée pour ne pas encourir ce risque. Sans être l'œuvre d'un puritain, elle ne préfigure nullement les romans antiquisants de la fin du 19<sup>ème</sup>, tentés par les périodes de décadence et les mœurs dissolues qu'on leur prête (comme *l'Orgie latine* que Félicien Champsaur consacrera à Messaline, l'épouse dépravée de l'empereur Claude, en 1903). Et pourtant certains adaptateurs ont coupé jusqu'aux mentions des orgies liées au culte d'Isis. Néanmoins c'est plutôt par son aspect formel: sa longueur (plus de 400 pages), son style très littéraire, ses descriptifs techniques, les fréquentes digressions philosophiques de l'auteur, que le roman semble a priori inadapté à un lectorat jeune.

### **2. 1. Les mécanismes adaptatifs**

Les adaptations sur lesquelles nous avons centré notre étude sont:

- l'édition allégée publiée par Cl. Aziza en 1989 dans le Livre de Poche, collection Nouvelle Approche, qui reprend son édition commentée de l'œuvre intégrale dans la traduction d'H. Lucas pour Presse Pocket de 1984;
- et l'adaptation anonyme d'Hachette jeunesse dans la collection Roman historique du Livre de Poche jeunesse, publiée en 1990 et en 1996, augmentée en 2002 d'une présentation historique, vraisemblablement due à Alix Barbet, directeur de recherches au CNRS et spécialiste des fresques pompéiennes. Le texte original de cette adaptation est celui de la traduction de Paul Lorain, postérieure à et largement inspirée de celle d'H. Lucas.

Dès les couvertures, on s'aperçoit que le changement de lectorat provoque un changement d'accent thématique. La couverture de l'édition complète, illustrée par G. Wilson, montre l'intérieur d'une maison pompéienne où se déroule un banquet. Les convives tout occupés des mets et des danseuses ne peuvent apercevoir une nuée qui cache le soleil et assombrit la découpe de l'impluvium. Il ne s'agit pourtant pas du nuage mortifère du 27 août puisqu'une

<sup>4</sup> Le latin scolaire des discours et des thèmes latins, obéit à une norme livresque indexée sur un état de langue purement idéal, celui de la vulgate cicéronienne.

<sup>5</sup> Celle de l'édition de 1850 : «De fait, écrivant presque sur les lieux mêmes de l'action, au milieu d'une population qui a conservé un fort air de famille avec ses ancêtres classiques, je ne pouvais guère manquer de capter quelques touches d'une vie que la seule étude livresque ne m'eût pas permis d'atteindre ; et c'est à ces avantageuses circonstances, je présume, que l'œuvre doit une popularité plus grande que celle octroyée précédemment aux tentatives, par les savants, de susciter, à travers la fiction, quelque intérêt pour les êtres et les choses de l'Age Classiques» (Bulwer-Lytton, 1984, 6).



porte à l'arrière-plan laisse voir dans le lointain un Vésuve paisible, dardant dans un ciel bleu son panache blanc. Au niveau fictionnel, c'est une allusion à l'orage qui oblige les deux amoureux à se réfugier dans l'ancre de la *saga*. Au niveau narratif, c'est une prémonition, comme l'est d'ailleurs l'orage dans le récit, puisque l'ancre de la *saga* est le lieu par lequel on accède aux entrailles du volcan. Elle souligne le contraste entre l'insouciance des Pompéiens et l'imminence de la catastrophe. Ce contraste ne peut être perçu que par des lecteurs connaissant les faits historiques, dont on a tendance à penser qu'ils sont plutôt des adultes, et qu'en sachant plus que les personnages sur leur propre destin, ils vont pouvoir entrer en connivence culturelle avec l'auteur.

Mais comme on juge le jeune lecteur a priori ignorant de l'éruption, on la lui suggère d'emblée. Sur les deux couvertures, le volcan reste à l'arrière-plan mais il est pris en contre-plongée et domine la ville. Autre contraste immédiatement perceptible, celui des formes géométriques, cône pour le volcan, figures circulaires pour la ville, la basilique dont on distingue le dôme au milieu du forum sur la couverture de l'édition Aziza (A.), la niche arrondie qui surplombe le masque tragique sculpté sur la couverture de l'édition Hachette (H). Les moments représentés sont différents. Les nuées ardentes retombent déjà sur la ville et la phase explosive est entamée pour A., tandis que H montre le volcan de nuit, les flammes éclairant des torrents de lave, ce qui correspond à la soirée qui a précédé l'éruption. D'où une différence d'ambiance. L'épouvante est manifeste dans A., avec au tout premier plan, dans le bas de l'image, les silhouettes des fuyards; elle n'est que représentée dans H par le masque grotesque au premier plan contrastant avec le calme de la ville endormie.

Autre différence, A. a opté pour un support culturellement daté, la reproduction d'un décor de théâtre du 19<sup>ème</sup>, qui renvoie à l'univers de la source, même si la ressemblance avec certains plans de nos modernes films catastrophes est indéniable. Dans H. l'illustrateur, Manchu, a détourné le titre et le masque du premier plan avec un effet de timbre sec qui leur donne un léger relief. Ce procédé, emprunté aux albums pour très jeunes enfants, donne envie de toucher et permet au lecteur de passer en douceur de son univers tridimensionnel à l'image puis au texte.

La couverture, en tant qu'élément du paratexte, est indicative du contenu textuel et du changement de politique résultant du changement de cible. Le soulignement plastique de l'opposition ville/volcan va de pair avec la mise en sourdine de l'aspect culturel. Le décor de scène de A. est flou, à la fois parce qu'il décrit le moment où la ville est envahie par les cendres et parce que ce type de décor, fait pour être vu de loin, est brossé à grands coups. La couverture de H. projette au premier plan un détail ornemental (synecdoque iconique) mais maintient la ville dans la nuit. On voit d'emblée où se situe la difficulté principale de l'adaptation: dans l'intégration au récit du descriptif historique.

Des quatre opérations de la réécriture: suppression, adjonction, substitution et permutation, c'est évidemment la première que les adaptateurs pour la jeunesse pratiquent le plus. Le principal obstacle à lever est celui de la longueur, bien que longueur ne soit pas forcément synonyme d'illisibilité. Il faut ensuite réduire la difficulté intrinsèque du texte, ce qui débouche aussi bien sur des suppressions que des adjonctions ou des substitutions, visant à rationaliser, clarifier ou simplifier. Enfin toute adaptation n'est qu'une longue suite d'arbitrages. Si l'on veut préserver les équilibres globaux du texte- source, il faut souvent envisager des contre-mesures visant à limiter les effets appauvrissants des décisions adaptatives. Ces boucles de rétroaction expliquent que les mesures de suppression soient plus draconiennes que ne l'exigerait la seule simplification: on doit faire de la place aux explications.

Le premier type de suppression commune aux deux adaptations touche les médiations culturelles. La quasi-totalité des références à la vie en Angleterre et en Italie du sud autour de 1834 sont soit dépassées (ainsi la note 2 p. 14 qui signale l'horreur des parfums chez les

Italiens modernes et se moque de leur relative indifférence aux mauvaises odeurs), soit trop «exotiques». La note 2 p. 167 sur la cérémonie du *hoisting* dont l'auteur attestait la pratique à Rome pour «consoler ses jeunes lecteurs» ne fonctionne dans l'édition complète que grâce à une traduction de l'éditeur «l'élève est *hissé* par un de ses camarades pour recevoir le fouet». Les parallèles philosophiques, religieux, moraux, politiques entre la Rome du 1<sup>er</sup> siècle et l'Europe du 19<sup>ème</sup> sont largement hors de portée historique mais aussi intellectuelle du lectorat jeunesse actuel. Or ils servaient soit à faciliter le mécanisme d'identification (par exemple le passage où l'auteur conjure les cités italiennes de ne pas s'unir, au prétexte que les cités grecques ne furent grandes que du temps de leur indépendance) soit au contraire à éviter les contresens interprétatifs (cf. la note 1, p. 437: «ce que, aujourd'hui, nous nommons, et sentons être, «sentiment» en amour fut peu connu des Anciens et le reste, même de nos jours, en dehors du monde chrétien», qui est loin d'être dépassée). Paradoxalement c'est parce que Bulwer-Lytton fut un vulgarisateur résolument cibliste que ses adaptateurs se voient dans l'obligation de supprimer l'ensemble de son dispositif de vulgarisation. Trop lié à son époque, celui-ci fait écran entre l'antiquité et leur public, et nécessiterait à son tour un dispositif similaire.

Le second type de suppression concerne les passages poétiques. Le roman de Bulwer-Lytton contient de nombreux poèmes qui sont autant d'hommages-pastiches à la poésie latine et occupent pas moins de vingt-deux pages. La critique d'empathie est une invention des romantiques. En réaction contre le classicisme, ceux-ci se sont cherché des ancêtres littéraires chez des écrivains que les classiques avaient ignorés ou attaqués. Projetant sur les auteurs dont ils réhabilitaient la mémoire leur propre sensibilité, ils ont tissé avec eux des liens inter- et hypertextuels (les premières *Odes* d'Hugo empruntent leurs exergues aux poètes de la Pléiade, Th. Gautier redécouvre dans les *Grotesques* les poètes de la génération Louis XIII). C'est un phénomène analogue qui a poussé Bulwer-Lytton à composer une ode anacréontique (p. 93), un hymne à Eros (p. 91), un hymne bachique (p. 95) et d'autres pièces liées à la vie quotidienne romaine comme des chants de funérailles ou des chansons d'amour.

Alors que les classiques dépouillent l'antiquité, empruntant à ses auteurs des scénarios qu'ils conforment au goût de leur époque, les romantiques la ressuscitent. Pour Bulwer-Lytton on ne pouvait recréer l'empire romain sans en réinventer la littérature. L'érudition et les citations sont impuissantes à donner la sensation de la vie littéraire. Toutefois, dans la reconstitution historique, la poésie ne sert pas seulement à brosser le paysage culturel, elle intègre le lecteur dans l'univers décrit car lorsque les personnages écoutent des poèmes, le lecteur les écoute à leurs côtés. Intemporelle, universelle, la poésie est un vecteur de communication dont il est bien dommage de se priver. C'est toutefois nécessaire car elle interrompt sans cesse la narration, matériellement (avec ses titres), sémantiquement, et discursivement. Sa suppression obéit donc au principe d'homogénéisation (Berman, 1999, 60).

Les parallèles historiques et les poèmes n'occupent pas beaucoup de surface textuelle. Leur suppression vaut surtout par son effet déclencheur sur les stratégies réductrices. L'essentiel des suppressions porte sur l'ensemble de la masse narrative. Sont concernés aussi bien les passages descriptifs que les passages narratifs et aussi bien les macro- que les micro-structures car tous les adaptateurs pratiquent, même si c'est à leur insu, la méthode sans perdant. Une déontologie qu'ils partagent avec les traducteurs les incite à réparer d'une façon ou d'une autre les dommages qu'ils infligent à l'original.

Or dès que l'on retrace l'historique de ces calculs compensatoires, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'ils renouvellent et complexifient la tension entre sourcisme et ciblisme, en la croisant avec celle qui oppose les enjeux de la littérature jeunesse, partagée qu'elle est entre son ambition éducative et sa vocation récréative. L'adaptateur pour la jeunesse a le choix entre quatre options possibles:

- le sourcisme littéraire qui privilégie le rendu des qualités littéraires de l'original;

- le sourcisme didactique soucieux avant tout de préserver les enseignements scientifiques ou moraux de l'original;
- le ciblisme didactique qui cherche à faire coïncider l'original avec les représentations et des connaissances du public;
- le ciblisme littéraire qui cherche à faire coïncider l'original avec les habitudes littéraires et culturelles du public.

Mais dans la mesure où les calculs globaux l'emportent sur les arbitrages de détail, ces quatre options se regroupent en deux tendances plus générales qui obéissent aux enjeux. Instruire ou plaire, il faut, au moins en termes de dominantes, choisir.

## 2. 2. Le didactisme

Cl. Aziza est un universitaire qui a enseigné le latin en collège et en lycée avant de se spécialiser dans la vulgarisation. On lui doit notamment un dictionnaire des mythes et un dictionnaire des symboles. Il semble avoir voulu rentabiliser sa publication intégrale et commentée en Livre de poche du roman de Bulwer Lytton avec cette édition qu'il présente non pas comme un substitut mais plutôt comme une propédeutique à la lecture de sa source à laquelle il renvoie dans sa bibliographie pratique<sup>6</sup>; raison pour laquelle il ne lui a pas semblé trahir l'oeuvre en en faisant un support d'initiation à la langue et à la civilisation latine. Son public est celui des manuels scolaires, c'est-à-dire à l'entité enseignant-élèves. Son discours est plus spécialisé que celui des publications jeunesse standard, et plus exigeant en matière de pré-requis, ce qui se justifie par:

- la présence d'un gros dossier d'accompagnement (commentaires sur l'auteur, le roman, la vie quotidienne à Pompéi d'après le roman, le déroulement de la catastrophe, l'historique des fouilles, index des personnages historiques et mythologiques);
- le relais escompté de l'enseignant pour guider la lecture de l'ouvrage et l'intégrer à la progression didactique;
- les programmes du latin au collège en 1984, plus ambitieux que l'actuel.

C'est à ce changement de perspective qu'on peut attribuer ces trois caractéristiques majeures du didactisme adaptatif que sont le respect scrupuleux du capital linguistico-culturel, l'interventionnisme de l'adaptateur, et la transgénérisation de l'adaptation qui finit par sortir du champ littéraire.

La fidélité transmissive se signale par deux traits récurrents: le maintien du vocabulaire latin et la dépense métalinguistique et encyclopédique qu'il entraîne. Bulwer-Lytton alternait déjà traduction, paraphrase, définition encyclopédique et notes de bas de page pour familiariser son public avec le vocabulaire de ses personnages. Mais pour lui, le lexique latin était surtout un embrayeur d'immersion fictionnelle, un élément de couleur locale. C'est pourquoi il ne recourt que modérément aux notes métalinguistiques, qui rompent le charme fictionnel, leur préférant l'imprégnation. Le mot *saga* est lâché incidemment au détour d'une phrase «les échos de la caverne retentirent longtemps encore des éclats de rire de la *saga*» à la fin d'un chapitre pendant lequel le personnage a été tour à tour appelé «magicienne», «sorcière», «vieille», «terrible hôtesse». Pour assurer le transfert lexical, un calque syntaxique: «la scène dont ils venaient d'être témoins, les paroles et les éclats de rire de la sorcière, pesaient encore sur le cœur d'Ione» est fourni trois lignes plus bas. Dans sa reprise, Aziza avance la première occurrence à la malédiction lancée à Glaucus par la sorcière: «puisse ta dernière heure te faire souvenir de la voix prophétique de la *saga* du Vésuve» («de la sorcière du Vésuve» dans l'original), et donne la traduction «sorcière» en note.

La même tendance au soulignement stylistique et à l'explicitation métalinguistique s'observe dans le traitement de *habet*, formule consacrée pour proclamer la défaite d'un gladiateur. A sa

<sup>6</sup> «On trouvera, si l'on voulait aller plus loin, le texte complet du roman aux éditions Presses Pocket», p. 242.

première occurrence, Bulwer-Lytton la faisait suivre immédiatement de sa traduction dans le texte, entre parenthèses, mais comme si elle faisait partie du discours des personnages: «*Habet*, il a son compte[...] *Non habeo*, menteurs (non, je ne l'ai pas mon compte! cria l'hôte» (p. 101). La seconde occurrence vers la fin, au moment des jeux, était l'occasion d'une nouvelle traduction («*Habet* il a son affaire»), après quoi la formule était répétée naturellement: «il ne peut plus se remuer...*Habet! habet!*». Aziza garde le dispositif de la première occurrence, mais à la seconde (p. 172), répète directement «*habet, habet*» en fournissant en note une traduction littérale: «il en a! il en a», peu explicite, mais qui a l'avantage de rappeler qu'il s'agit du verbe «avoir».

Le texte devient ainsi prétexte à leçon de latin. Les dialogues simples qui illustrent les conjugaisons des verbes usuels sont mis en valeur (plus loin, p. 77 on rencontre «*an dabis? Dabitur*», traduit en note «la donneras-tu? elle sera donnée»). On mesure le fossé qui nous sépare des lecteurs du 19<sup>ème</sup> siècle. La connivence culturelle sur laquelle s'appuyait une plaisanterie comme «C'était l'*amoracium*, le *megalium*, le *nardum... omne quod exit in um*» (p. 80) n'existe plus. Les éditeurs modernes se voient forcés de la traduire en note: «tout ce qui se termine en -um», ce qui la fait tomber à plat.

Pour pouvoir faire de l'ironie sur un stéréotype il faut déjà qu'il soit installé dans la culture (cf. Dumougin F. 1999, 27). L'entreprise vulgarisatrice repose sur la conviction qu'il n'y a pas de science sans rapport intime au savoir. Mais comment rendre familière au profane une culture qui lui est étrangère? Le vulgarisateur peut emprunter des détails piquants à l'érudit, par exemple l'anecdote de Leaena, qui se coupa la langue avec les dents pour ne pas trahir une conspiration (note de l'auteur conservée par Aziza, p. 35). Mais il doit surtout assurer la base: Marathon, Les Thermopyles, Alcibiade auquel est comparé Glaucus, Hélène à laquelle est comparée Ione. Le noyau encyclopédique ne doit pas seulement être fourni, il doit être aussi signalé comme tel. Le lecteur doit saisir la hiérarchie des faits et des valeurs, d'où l'intérêt de les lier le plus possible aux passions et aux désirs des personnages qui deviennent ainsi des explications vivantes de la civilisation représentée.

C. Kerbrat-Orecchioni (1986, 162) distingue «la compétence linguistique [qui] permet d'extraire les informations intra-énonciatives (contenues dans le texte)», et «la compétence encyclopédique [qui] se présente comme un réservoir d'informations extra-énonciatives portant sur le contexte[...] et dont une partie seulement se trouve mobilisée par les opérations de décodage». Or dans l'approche d'une langue-culture étrangère, non seulement compétence linguistique et compétence encyclopédique deviennent indissociables, notamment pour l'acquisition du vocabulaire notionnel, mais la limitation du réservoir encyclopédique n'est plus possible. Pour décider quelles connaissances sont nécessaires à la compréhension d'un texte, il faut déjà les posséder. Le vulgarisateur, qui supplée l'expertise défaillante du lecteur, doit donc choisir à sa place les informations nécessaires au décodage tout en lui ménageant la possibilité s'il le souhaite d'accéder à la totalité du réservoir encyclopédique. La solution la plus simple semble être l'ajout paratextuel: la note de bas de page (cf. Genette, 1987, 300 sqq.). Mais outre qu'elle ne peut être multipliée ni allongée indéfiniment, au risque de rompre le fil de la lecture, celle-ci ne peut que renvoyer à l'encyclopédie.

D'où le dossier documentaire final dans lequel le discours encyclopédique retrouve son exhaustivité (il regroupe les connaissances mobilisées par la fiction), et sa cohérence (ses rubriques sont ordonnées). Toutefois, ce dossier a l'inconvénient de rester extérieur au texte. Aziza a donc inséré des encarts documentaires à proximité ou carrément au milieu des passages concernés. Une page sur *l'influence grecque à Pompéi* suit le portrait moral des deux amants, grecs tous deux (ch. II, 4, p. 80). Un récapitulatif sur *les jeux du cirque* (lieux, fréquence, historique, origine et spécialités des gladiateurs) est interpolé entre une réplique de Lépidus soulignant la victoire de Lydon sur Tétraidès et le *habet, habet* de l'édile Pansa qui la confirme (ch. V, 2 *L'amphithéâtre*, p. 172).

Cette solution a l'avantage de faciliter la mise en réseau de la recherche documentaire et de la lecture romanesque: le lecteur trouve ce qu'il lui faut au moment où il faut. Elle fait système avec les deux autres. La réflexion de Claudius, patricien ruiné, à propos de Diomède, parvenu fils d'affranchi: «ces riches plébéiens sont une moisson pour nous autres nobles dépensiers» (p. 24) rayonne à la fois vers les deux notes de bas de page explicitant «plébéien» et «affranchi», l'encart qui la suit immédiatement sur *les classes sociales à Rome*, et les reprises définitionnelles de Diomède et Claudius dans la rubrique *Les personnages comme représentatifs de leur époque et de leur société* des *Commentaires* (p. 219).

Mais les interpolations encyclopédiques entraînent des aménagements techniques qui bouleversent profondément l'économie et les structures du genre adaptatif. D'abord, comme elles ne peuvent faire double emploi, elles provoquent la suppression des passages descriptifs correspondants. Cette censure du descriptif romanesque:

- affaiblit la voix narrative, dans la mesure où c'est elle qui assumait l'essentiel des descriptions dans l'original;
- dégage la trame narrative, qui devient d'autant plus facile à condenser;
- renforce le statut de l'adaptateur, qui se substitue au narrateur comme médiateur entre l'univers de la fiction et l'univers de référence des jeunes lecteurs.

Un second pas est franchi quand l'adaptateur passe de la suppression qui ne modifie pas l'énonciation (et qui va de la simple excision à l'amputation d'une suite de chapitres) à la reformulation réductrice, ou résumé. L'apparition du résumé est conditionnée par l'importance et la place des passages amputés. Si l'on ne supprime pas une partie complète - la plupart des adaptations de Defoe arrêtent les aventures de Robinson avant son retour en Angleterre - mais qu'on essaie de contracter le récit de façon homogène en répartissant les coupures, il faut assurer la continuité narrative en mentionnant les actions non racontées. C'est ce que fait Aziza, notamment dans la transition entre le livre IV et le livre V:

Ione, pressée par Arbacès, déclare qu'elle se tuera plutôt que de devenir sa femme. Nydia a été rattrapée par Sosie et de nouveau enfermée dans sa chambre (IV, chap. 15).

Glaucus, condamné aux lions, a été emprisonné avec Olynthus. Il comprend alors qu'il n'est pas coupable : Arbacès a tué Apoecidès parce qu'il était devenu chrétien (IV, chap. 16).

Nydia arrive à convaincre son gardien de porter une lettre à Salluste. Mais celui-ci, ivre, n'en prend pas immédiatement connaissance (IV, chap. 17). Ce n'est que plus tard qu'il libérera Calenus.

Le commentaire explique en même temps qu'il condense. Mais il affiche aussi son paradoxe: la lecture qu'il est censé faciliter n'a en fait pas lieu. Tous ces quiproquos, ces revirements, il en prive le lecteur. Il facilite la compréhension de la structure narrative mais suspend le récit, et donc l'immersion fictionnelle.

Genette a été le premier à insister sur l'hétérogénéité générique du résumé et de son hypotexte. Le résumé d'un récit n'est pas un récit, «il ne raconte pas l'action, il décrit son récit ou sa représentation» (Genette, 1982, 284). Ses temps sont ceux de l'énonciation présente: ici le présent, le passé composé et le futur; ses pronoms ceux de 3<sup>ème</sup> personne. Il contient des «mentions explicites du texte lui-même», ici les références des chapitres résumés, mais aussi l'indication des coupures par le signe consacré: [...]. Son «énonciateur est évidemment l'auteur (réel ou putatif) du résumé», ici Cl. Aziza, et non Bulwer-Lytton.

L'adaptation de type didactique déteint sur sa source. Elle supprime le récit en tant que tel, et le remplace par ce que Genette appelle un «résumé descriptif». Grâce aux extraits ainsi suturés, le lecteur peut avoir un aperçu du style, des personnages, des dialogues, voire des scènes de l'original, car il en reste. Pour survivre à la censure de l'adaptation didactique, il suffit en effet qu'un élément descriptif appartienne à la mise en scène d'un moment capital de l'action, tout en étant extérieur au champ didactique choisi: ici l'initiation à la langue et à la civilisation latines. C'est le cas notamment de tous les passages décrivant le Vésuve.



Bulwer-Lytton instruisait en distrayant. On ne peut pas en dire autant de cette adaptation en forme de «morceaux choisis», qui, comme tous les ouvrages de ce type, pose le problème d'une méthode d'apprentissage de la lecture littéraire dont l'échec est avéré. Désormais, les programmes et instructions insistent sur la nécessité de faire éprouver à l'élève le plaisir de lire, lequel passe par l'immersion fictionnelle et l'identification aux personnages, mais aussi par le jeu entre lecteur et narrateur. Cependant le but de cette adaptation étant d'initier à la langue et à la civilisation latines, ce serait lui faire un mauvais procès que de la critiquer sur son approche du texte littéraire, d'autant qu'elle se veut une introduction à la lecture cursive de l'original.

Si on l'évalue sur son objectif vulgarisateur, on y retrouve celui de Bulwer-Lytton, transposé dans le genre du commentaire scolaire. En promenant son lecteur à travers les principaux épisodes du roman, Aziza cherche à le convaincre que la connaissance du latin et de la civilisation romaine peut être utile, et utile à quelque chose de plaisant: la lecture de la littérature d'évasion. Le volet symétrique de cet argumentaire implicite, c'est de montrer qu'apprendre le latin est possible, puisque grâce aux étayages fournis, le lecteur est en mesure de comprendre des mots, des phrases et des expressions sans jamais avoir appris le latin. Toutefois il se heurte à une inconnue: le degré d'attractivité du latin auprès du lectorat jeunesse, susceptible de varier en fonction des investissements culturels du moment (séries, jeux, films).

Nous venons d'explorer la première branche de l'alternative de l'adaptation jeunesse. En effet toute adaptation se construit sur une question, celle de son rapport à l'original, qui est aussi un pari fait sur le degré d'autonomie qu'elle peut laisser à son lecteur. Pour le mettre en contact avec l'original, doit-elle se contenter de lui indiquer la route, et de lui donner des outils qui l'aideront à réaliser sa propre lecture, maintenant ou plus tard, ou doit-elle offrir un succédané, immédiatement accessible mais qui risque fort d'usurper la place de l'original dans la culture du lecteur, et à terme, dans celle de toute la société?

## 2. 3. Le fictionnalisme

C'est la seconde branche de l'alternative, qu'explore l'adaptation H. Tout y est prévu pour que rien ni personne ne s'interpose entre le lecteur et l'histoire.

Les annexes documentaires ont été réduits au maximum et repoussés à la périphérie du texte : un plan de l'état actuel des fouilles de Pompéi sur le rabat gauche, une présentation du roman dans un encadré sur la première des dernières pages non numérotées, une courte notice biobibliographique de Bulwer-Lytton sur la suivante, juste avant la présentation des autres titres de la collection.

L'adaptateur disparaît, les seuls noms figurant sur la page de titre sont ceux de l'auteur et du traducteur, les annexes documentaires sont anonymes. Mais on prend soin de présenter l'adaptation dans un court paragraphe au bas de la quatrième page non numérotée, juste au dessus du copyright:

Certaines œuvres littéraires peuvent, par leur ampleur, sembler, difficilement accessibles à de jeunes lecteurs. Ni adaptation, ni résumé, ce livre propose une version abrégée du texte original : les coupures y sont effectuées de manière à laisser intacts le ton et le style de l'auteur.

La place – liminaire - et le contenu – métatextuel - de cet avertissement confirment ce que nous savions déjà: l'adaptation même substitutive est tenue de s'avouer comme telle, ce n'est pas un plagiat. Si près du titre, il vise à empêcher la substitution en même temps qu'il fixe et justifie le cahier des charges. Que le destinataire soit l'éditeur (ou le directeur de collection) et non l'auteur, rien que de normal si on entend par auteur celui de l'original, Bulwer-Lytton, car les préfaces posthumes sont la plupart du temps allographes et éditoriales (Genette, 1987,174). Mais Bulwer-Lytton est-il encore l'auteur ou le seul auteur de «ce» livre?



En effet l'excision, même la plus habilement conduite, ne peut produire à elle seule la fidélité dont l'avertissement se targue. Réduire de moitié un texte tout en gardant l'essentiel de son contenu et de son style suppose qu'à côté des stratégies de simple transformation (réduction, substitution, adjonction), l'on fasse intervenir des stratégies qui relèvent de l'imitation. A l'instar du pastiche, l'adaptation substitutive réalise un modèle réduit qui certes utilise la source, mais de deux façons bien différentes quoique coordonnées, en obéissant à une contrainte formelle: recycler le plus possible du matériau textuel de la source, et à une contrainte fonctionnelle: conserver les effets et les objectifs de l'original en les adaptant à la cible. Il ne s'agit donc pas d'une réécriture de coupé-collé, comme celle de l'adaptation didactique, mais d'une réinterprétation à la fois réductrice et imitative, catégorie à mi-chemin de l'*excision* et de la *concision* opposées par Genette dans *Palimpsestes*:

De l'*excision*, qui peut à la limite se dispenser de toute production textuelle et procéder par simples biffures ou coups de ciseaux, il faut distinguer la *concision*, qui se donne pour règle d'abrégé un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en la récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot du texte original. (Genette, 1982, 271)

La *concision imitative*, comme nous préférons l'appeler, malgré son autonomie vis-à-vis de sa source, ne parvient pas à obtenir ce qu'obtient la *concision*: le statut d'œuvre. «L'on parlera d'une version abrégée de *Robinson Crusoé*, sans toujours pouvoir nommer l'abréviateur, mais on parlera de l'*Antigone* de Cocteau, «d'après Sophocle», remarque Genette. Plus qu'un simple abréviateur, mais considéré comme moins qu'un rescripteur, l'auteur de la *concision imitative* se voit condamné à l'anonymat, situation qui peut sembler injuste, puisqu'il touche demi-salaire (argent sans reconnaissance symbolique) pour double tâche (*concision* et *imitation*). Est-ce dû au discrédit qui pèse sur les pratiques imitatives dans la littérature (dans les arts du spectacle les acteurs ont droit à leur nom sur l'affiche sans que cela nuise à l'immersion fictionnelle du spectateur)? On supposera aussi que si par extraordinaire, un auteur connu se livrait à l'exercice, l'éditeur ne manquerait pas d'exploiter son nom, et trouverait tout naturel de le mentionner à une place peu encombrante, par exemple, derrière la page de faux-titre, celle, ici, où l'éditeur Hachette «remercie pour son aide précieuse» l'archéologue A. Barbet, sa conseillère technique.

En tout cas, le lecteur a l'impression d'être directement en rapport avec Bulwer-Lytton, effet renforcé par le maintien de l'explicit à peine allégé (nous mettons entre crochets et en italique les segments supprimés):

«A la vue de ces témoins [*divers d'un système social disparu du monde à jamais*] d'une société disparue, un étranger, venu de cette île barbare et lointaine, que le Romain de l'Empire ne nommait pas sans frissonner [*de froid*], s'est arrêté au milieu des délices de la douce Campanie, pour y composer cette histoire.

Tous ces efforts adaptatifs passent - et c'est évidemment le but recherché - totalement inaperçus. Les coupures ne sont pas signalées. Le remodelage de la macrostructure non plus. Alors que les chapitres ont été supprimés, on ne dispose pas, comme dans l'adaptation A d'un rappel de la table des matières originale avec leurs titres et leurs numéros.

Cet interventionnisme masqué se retrouve dans l'appareil de notes. Comme dans l'original et dans l'adaptation A, elles sont situées en bas de page. Il y en a beaucoup plus que dans l'adaptation A, mais:

- elles sont toujours très courtes (un mot à deux lignes);
- elles sont hétérogènes, c'est-à-dire aussi bien encyclopédiques que métalinguistiques, elles fournissent donc des compléments documentaires mais moins exhaustifs que les encarts de l'adaptation A et sans valeur didactique;
- quand elles sont métalinguistiques, elles utilisent plutôt des définitions en *être* («magistrat» pour «questeur»), ou en *désigner* («pièce de monnaie en bronze» pour «sesterce»), plutôt

qu'en *signifier* («qui appartiennent à la plèbe, c'est-à-dire au peuple» pour «plébéien»). Chaque fois l'on s'arrange pour raccourcir la distance entre le besoin d'information supposé du lecteur et sa satisfaction car de la rapidité du remplacement du terme inconnu par un terme connu dépend la fluidité de la lecture. Aussi les mots techniques ne sont-ils plus les seuls à faire l'objet de notes. «Fatuité» (reformulé en «sentiment de satisfaction de soi-même») et «suivantes» (élucidé par «servantes») n'appartiennent pas au vocabulaire des personnages mais à celui du traducteur.

Les choix adaptatifs se fondent sur le modèle de compétence lectorale qui correspond à la tranche médiane du lectorat (les 12-13 ans). Et comme cette compétence est composée de trois familles de sous-compétences: audio-visuelles, linguistiques et encyclopédiques, qui à cet âge sont encore en cours d'acquisition, les prévisions doivent se faire non seulement au cas par cas et au ligne à ligne mais de façon globale. La typographie est plus large et plus aérée que celle de l'adaptation A. Le vocabulaire latin des dialogues a été supprimé ou traduit d'emblée, même le plus courant comme *salve* et *habet*. Non sans risque. En effet, la traduction de *Salve Julia* (original p. 217) par «Salut, Julia» (p.97) pose à la fois un problème d'anachronisme (c'est une salutation redevenue très actuelle) et d'étiquette (elle est déplacée dans la bouche d'une esclave s'adressant à une patricienne).

Enfin on a remodelé les appels à l'expérience des lecteurs en fonction de l'encyclopédie supposée du public, en substituant par exemple au terme général employé par Bulwer-Lytton «quiconque a assisté à une lutte de nos jours» (p.393) un terme spécifique désignant le plus connu des sports de combat actuels: «quiconque a assisté de nos jours à un combat de boxe», p. 225.

Au niveau des macrostructures, le choix des structures narratives maintenues est plus large que celui de l'adaptation A, donc plus fidèle. Ainsi l'intrigue chrétienne est conservée. Mais cela s'explique plus par le souci de motiver le lectorat que par des divergences idéologiques avec l'adaptateur A. La jeunesse d'Apoécidès, son idéalisme, son passé d'orphelin ballotté entre plusieurs cultures, sa quête de repères moraux, sa fragilité psychologique, ramènent cette adaptation dans la catégorie des romans-miroirs (cf. Bruno, 2000, 135) qui reflètent les dilemmes intérieurs des adolescents. Autre support d'identification, Nydia, offre un écho à un thème d'expérience amoureuse traité par les séries TV et certains romans, celui de la jalousie entre filles. Significativement, son suicide n'est pas éludé comme dans l'adaptation A mais décrit et justifié par le maintien du discours intérieur («non, non, je ne puis supporter ce supplice : je sens que cet amour jaloux me rendra folle»). A l'inverse, les personnages adultes se voient privés d'expression intérieure, notamment Arbacès dont les soliloques ont disparu. Le narrateur lui-même est délesté d'un certain nombre de passages à focalisation omnisciente, qui se trouvent être souvent ceux qui introduisaient les apports encyclopédiques, supprimés eux aussi.

La simplification des médiestructures découle de la décision de recentrer le récit sur les émotions et les actions des personnages, et plus particulièrement des personnages adolescents. Le descriptif est réduit à sa stricte fonction de contextualisation de l'action, à la fois par amputation des développements généraux et par excision locale mais systématique des redondances entre phrases et entre mots. L'émendation utilise les propriétés même du discours descriptif, en se servant des marquages annonciateurs ou récapitulatifs de l'original. La description de la maison de Glaucus, initialement en trois phases: court préambule argumentatif associant regret de sa splendeur initiale et émerveillement de sa redécouverte, tableau général de l'habitat pompéien, et description détaillée (original, 26-29), est limitée au seul préambule, lui-même débarrassé de la mention qui permettait d'identifier le lieu fictionnel au lieu réel qui l'a inspiré. La *Maison du poète tragique* n'est d'ailleurs pas indiquée sur le plan du rabat. Autant dire que le texte ne prend plus en charge la médiation avec l'univers de référence. Comme le périphrase est très limité, on ne peut que compter sur le

développement des moyens de documentation électroniques pour satisfaire le besoin de vérification des jeunes lecteurs. Mais est-il suffisamment aiguisé?

Le même principe de recyclage a présidé à la condensation des passages narratifs. Celle-ci s'appuie sur les segments du discours du narrateur ou des personnages qui dans le texte original guident la lecture en annonçant, rappelant, ou reliant entre elles les actions. Elle s'en sert pour:

- rabouter des passages disjoints (l'explicit de II, 3 «Viens...nous perdons du temps» dans lequel Glaucus s'adresse à Nydia qu'il vient de racheter et ramène chez lui, débouche ainsi directement sur l'incipit de II, 5: «Le soleil du matin éclairait le petit jardin odorant renfermé dans le péristyle de la maison de l'Athénien», dont il est séparé dans l'original par le ch. 4, 12 pages au cours desquelles Arbacès parvient à persuader Ione de lui rendre visite;

- mentionner les actions développées dans des passages supprimés (le festin de Diomède est réduit à son explicit:

Le soleil commençait à décliner, mais les invités de Diomède qui étaient à table depuis plusieurs heures dans la salle du festin, fermée au jour, ne pouvaient s'en apercevoir. Quelques convives, cependant, qui devaient retourner à Herculaneum se levèrent et donnèrent le signal du départ général (p.129)

alors qu'il occupe dans l'original 4 pages de IV, 2, et 14 pages de IV, 3;

- condenser les passages gardés (l'exclamation de Lydon (IV, 17) «Mon pauvre père, je suis ton fils unique...Si j'allais périr!» absorbe dans l'adaptation, p. 211, le moment suivant dans lequel le gladiateur voit son père le chercher dans la foule, et l'évite par crainte de céder à ses supplications).

Quant aux microstructures, leur réaménagement est le fruit d'une constante négociation entre la fidélité stylistique et le souci de lisibilité. Ainsi a-t-on préféré garder l'effet d'accumulation de l'énumération:

Le troisième service consistait dans une infinité de fruits, de pistaches, de confitures, de tartes et de plats d'apparat, présentés sous les formes les plus singulières en de vertigineux échafaudages.(p. 20)

au lieu de se contenter du généralisateur (\*«Le troisième service consistait dans une infinité de plats d'apparat»).

Et un mot rare peut être conservé sans explication uniquement pour la connotation objectale qui fonctionne même - et souvent mieux - si l'on ne connaît pas le référent (ex: «Les deux chevaux [de Glaucus] appartenaient à la race parthe, la plus rare»).

## Conclusion

L'adaptation fictionnelle exige une grande connaissance des mécanismes narratifs et une parfaite maîtrise des effets romanesques. Elle relève donc à part entière de l'activité littéraire. A l'instar du traducteur, son auteur est d'abord un lecteur expert qui analyse les effets produits sur lui par l'original et se demande comment il va pouvoir les transférer sur sa cible. Mais c'est aussi un écrivain qui se pose les mêmes problèmes de communication avec son public que tout romancier. Et comme le pasticheur, c'est un agent culturel actif du champ littéraire qui, en reproduisant les effets du texte initial, concourt à la diffusion des marques d'identification de ce que la quatrième de couverture de l'édition Presses Pocket désigne comme «le plus célèbre roman du 19<sup>ème</sup> siècle sur le monde romain».

Les compétences mobilisées par l'adaptation didactique sont différentes. Son mode de lecture est purement narratif. Elle s'attache plus à la séquentialité des faits qu'à l'analyse des effets littéraires. Son écriture, hypertextuelle quand elle résume ou excise le texte, métalinguistique et encyclopédique quand elle l'explicite, ne traite la fiction que dans son rapport au savoir.

Pourtant, si elle reste à la périphérie du texte romanesque l'adaptation didactique nous aide à resituer la littérature au sein des pratiques culturelles car elle met l'accent sur son rôle médiateur. Un rôle qui se décline à trois niveaux: celui de l'auteur qui interprète le monde en le mettant en mots, celui du lecteur qui interprète le texte en le remplaçant par ses mots - on a souvent décrit la démarche compréhensive comme une écriture virtuelle - et enfin celui de l'adaptateur qui incorpore sa lecture à la réécriture du texte. Comme genre, l'adaptation est donc une sorte de médiation au carré, une médiation de médiations, qui ne s'interpose pas entre l'auteur et le lecteur mais qui au contraire recrée les conditions de leur collaboration. C'est pourquoi l'on peut parler d'un continuum pris entre les postures extrêmes du sourcisme, qui préserve en l'étayant le contact avec l'original, et du ciblisme qui remplace l'original par un succédané prêt à lire.

Mais comme activité, l'adaptation couvre un champ bien plus large, celui de la communication toute entière, dans la mesure où tout énoncé peut s'analyser comme un système d'éléments faisant sens entre eux et avec leur contexte et dont la compréhension est affectée dès que l'un des types de relations s'accroît au détriment de l'autre. Les textes trop refermés sur eux-mêmes (poétiques ou scientifiques) risquent l'hermétisme, ceux qui sont trop branchés sur l'actualité se périment avec elle. Mais la lisibilité est aussi évolutive car le texte ne fait pas qu'exprimer ou refléter le contexte; il lui appartient par sa langue. Ce qui était lisible peut cesser de l'être si celle-ci vient à changer. Il faut connaître le latin pour pouvoir lire et comparer les descriptions de Dion Cassius et de Pline le Jeune. Il faut traduire le français érudit en français soutenu, puis en français courant quand la lecture et l'enseignement se démocratisent.

Le territoire de l'adaptation commence donc où celui de la lecture directe s'arrête. L'intérêt des *Derniers jours de Pompéi* est de montrer que la problématique adaptative n'est pas limitée à l'adaptation pour la jeunesse. Les décalages linguistiques et culturels ne sont pas uniquement fonction de l'âge, mais aussi de l'époque, de l'extension de l'offre culturelle, de l'état des savoirs et de l'instruction. Enfin si l'énoncé littéraire est si souvent adapté, bien que réputé peu adaptable, c'est que de plus en plus la littérature et l'art en général se donnent un objectif de communication universelle, par delà les langues, les siècles et les cultures. L'œuvre littéraire doit donc être désormais envisagée comme un objet complexe et pluri-dimensionnel formé de l'original et de l'ensemble de ses versions: adaptations livresques ou pluri-médias, traductions.

A la complexité de l'objet littéraire fait écho celle de l'objet naturel. Les objets naturels sont des portions de réel qui motivent plus que d'autres la représentation, parce qu'ils ont de tout temps excité la curiosité et la spéculation humaines, ce qui les situe au croisement des représentations courantes véhiculées par la langue et des représentations spécialisées des différents jargons. Résultant de l'interaction des phénomènes naturels et des conduites humaines, ils sont des mixtes de nature et de culture, occasions de confrontation entre les différentes langues, les différentes civilisations et les différentes pratiques. La littérature a le mérite de rendre patente la structure sémiotique latente de l'objet naturel.

Elle fait émerger les oppositions structurantes ville/nature, passé/présent, religion/état, science/superstition, etc. constitutives de l'unité sémantique «volcan». Mais si l'on veut étudier cette dernière de manière exhaustive, la linguistique littéraire ne suffit plus. Il faut s'assurer les services de la géologie, de la géographie, de l'archéologie et de l'histoire de l'art, mais aussi de la chimie et de la géophysique impliquées dans l'étude des produits volcaniques, des mathématiques utilisées pour prévoir les éruptions, ainsi que de disciplines plus récentes comme l'étude des risques majeurs ou la géopolitique. Chacun séparément, l'objet littéraire et l'objet naturel ne peuvent se satisfaire d'un éclairage mono-disciplinaire. Que dire de leurs interactions! Dans ce domaine plus encore que les autres, il n'est de science que pluridisciplinaire.

## BIBLIOGRAPHIE

- BERMAN A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil.
- BIAGIOLI N. (2004) «Le genre, outil d'acquisition réflexive pour le français transversal», *Langue et études de la langue, Approches linguistiques et didactiques*, Publications de l'Université de Provence.
- BRUNO P. (2000) *Existe-t-il une culture adolescente ?*, Inpress.
- BULWER-LYTTON E. (1984) *Les derniers jours de Pompéi*, texte intégral, traduction d'Hippolyte Lucas, introduction, notes, commentaire et index par Cl. Aziza, maître de conférences honoraire Sorbonne Nouvelle, Presses Pocket.
- BULWER-LYTTON E. (1989) dernière rééd. 2004, *Les derniers jours de Pompéi*, traduction d'Hippolyte Lucas, préface et commentaires de Cl. Aziza, nouvelle approche, Le livre de Poche.
- BULWER-LYTTON, E. (1990) rééd. 1996, éd. annotée 2006, *Les derniers jours de Pompéi*, traduction de Paul Lorrain, Le Livre de Poche jeunesse, Hachette jeunesse.
- DUMOUGIN F. (1999) *Langue, culture et stéréotypes...*, Presses de l'Université de Montpellier.
- GENETTE G. (1982) *Palimpsestes*, Poétique, Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1986) *L'implicite*, A. Colin.
- LADMIRAL J. -R. (1994) *traduire : théorèmes pour la traduction*, Tel, Gallimard.
- LE BRUN CL., NOEL-GAUDREAULT M. (2001) «L'écriture pour la jeunesse: de la production à la réception, présentation», *Tangence* n°67.